جاك دريدا، ونظرية التفكيك

خالدة تسكام
الجامعة اللبنانية

الملخّص

وماذا بعد دوسوسير وثنائيّاته؟! ماذا بعد مفهوم البنية والنسق الذي ينتظم تحته الصوت...والكلام وحتى المعنى؟!

ستتكبّد تفكيكيّة ديريدا عناء الاختلاف وتقويض كلّ ما اشتبه أنّه استقر في أدبيّات الفكر الغربي، لتسند هويّة العلامة إلى اختلافها لا إلى اتحاد بين دال ومدلول، وتتميّز بإرجائها المحيل إلى المعنى الغائب، المحفّز دوما على حركة الفكر.

وسيدعو ديريدا أيضا إلى التركيز على المكتوب كبحا لسلطة المنطوق "الكلام" وبالتالي سلطة الوسيط، التي لطالما ناصرتها بنيويّة دوسوسير من حيث لا تدري.

وسيعاد طرح سؤال النسق ومدى واقعيّته، وإمكانية انضواء الأشياء والعلامات دوما، تحت نظام قابل للتحكّم وبالتالي الاستيعاب.

الكلمات المفاتيح

التفكيك – التمركز حول الكتابة – "الاختلاف والإرجاء" – الأثر.

Résumé

Les dichotomies de De Saussure, la notion de structure et de système sous lequel s'organisent les phones, la parole et même le sens, sont toutes des issues laissant libre champ à d'éventuelles investigations.

La notion de déconstruction de Derrida apparaît pour se différencier des fondements préalables de la pensée occidentale en basant l'identité du signe sur sa différence et non sur l'union du signifiant et du signifié. Elle est aussi caractérisée par sa référence (différence et "différance") au sens absent qui stimule l'activité mentale.

Derrida fait appel à l'écrit pour freiner l'autorité de la parole et par conséquent faire obstacle à la domination du médiateur involontairement soutenu par le structuralisme de De Saussure.

Les issues du système, et sa validité ainsi que la possibilité permanente d'affilier les signes à un système pouvant être contrôlé et assimilé sont toutes des questions que l'on se doit de soulever.

Mots clés

Déconstruction - graphocentrisme - "différance" - trace.

Abstract

What is to succeed to the dichotomies of De Saussure and his notions of structure and system under which the phones, speech and even meaning are organised?

Derrida's notion of deconstruction appears to go counter stream to all that has been set in the western thought. The sign's identity will no more be attributed to the union of signifier and signified, but rather to its difference. It will be characterised by its deferring and referring to the absent meaning that stimulates the brain's activity.

Derrida will appeal to the written in order to decrease the authority of speech and subsequently the domination of the mediator which is unconsciously supported by the structuralism of De Saussure.

The issues of system and its validity with the permanent possibility to affiliate the signs under a controllable and assimilated system are all questions that have to be raised

Keywords

Deconstruction - graphocentrism - "differance" - trace.

يعد التفكيك (deconstruction) أهم حركة ما بعد بنيوية في النقد الأدبي فضلا عن كونها الحركة الأكثر إثارة للجدل أيضا. وربما لاتوجد نظرية في النقد الأدبي قد أثارت موجات من الإعجاب وخلقت حالة من النفور والامتعاض مثلما فعل التفكيك في السنوات الأخيرة، فمن ناحية نجد أن بعض أعمدة النقد مثل ج. هيليس ميلر وبول دي مان وجيفري هارتمن وهارولد بلوم)، هم رواد التفكيك على الصعيدين النظري والتطبيقي على الرغم من تباين أسلوبهم وحماسهم، من ناحية أخرى نجد أن الكثير من النقاد الذين ينضوون تحت خانة النقد التقليدي يبدون سخطهم من التفكيك الذي يعدّونه سخيفا وشريرا ومدمرا. ولم يخل أي مركز فكري في أوروبا وأمريكا من الجدل في قيمة هذه النظرية الجديدة في النقد.

فهل أن التفكيك مدمر حقا؟ وإذا كان الجواب نعم، كيف ذلك ولماذا؟ وإذا كان الجواب لا، فلماذا هذا الرعب؟ لا يمكن الإجابة عن الأسئلة إلا بعد فهم مفاهيم التفكيك الأساسية وتقويمها، ولعل أفضل موضع ننطلق منه لتحقيق غايتنا هو كتاب "في علم الكتابة"* (Of grammatology) الذي يعد لسان التفكيك...العمل البارز الذي أنجزه جاك دريدا، الفيلسوف والناقد الفرنسي.

وأنا أعتقد أن البحث الذي يتقصى دريدا ونظريته في التفكيك تواجهه عقبتان رئيستان، الأولى أوجدها أسلوب دريدا نفسه المتسم بإثارة الحيرة فضلا عن مصطلحاته ومفاهيمه، أما الثانية فهي السلسلة النقدية التي تعد تأويلات (interpretations) غير وافية أو سوء تأويلات (misiterpretations) محتملة، على الرغم من الضوء الذي تسلطه على بعض المفاهيم الصعبة التي شكلها دريدا، وسوف أعمل أنا على توثيق بعض هذه التعليقات النقدية قبل الشروع بتقديم وصفي وتقويمي لمفاهيم التفكيك.

يؤكد م.هـــ. ابرامز أن أبرز جزء في نظرية دريدا هو:

"1 – أنه ينقل بحثه من اللغة الى الكتابة، النص المكتوب أو المطبوع.

2 – إنه يتصور النص بطريقة محددة غير اعتيادية."[1]

ولم يعمد أبرامز الى تبسيط مكانة دريدا بوصفة تفكيكا من خلال مساواته مع البنيويين الفرنسيين الآخرين فحسب، بل أنه شوهد الى حد كبير حينما حاول تعريف بعض الكلمات الأساسية في النقد التفكيكي مثل "الكتابة (écriture)" و"النص (text)" وقد بين أن الكتابة عند دريدا هي النص المطبوع أو المكتوب وأن مفهوم النص محدد غير اعتيادي.

وسأبرهن في معرض تقييمي لدريدا وتعليقي عليه أن ما جاء به أبرامز لا يتعدى كونه حفنة من سوء التأويلات التي لم يحدثنا فيها عن ماهية التفكيك بل عن أمور لا تمت الى التفكيك بصلة.

أما نيوتن غارفر فهو معلق آخر على دريدا، إذ يؤكد أن دريدا واحد من فلاسفة اللغة، وأنه يشدد على أسبقية البلاغة على المنطق.

* في الغراماتولوجيا (سيرمزله المؤلف بالرمز OG م).

[1] هـــ. أبرامز، "الملاك التفكيكي"، مجلة البحث النقدي، 31977، ص428..

ينضوي دريدا تحت لواء الحركة التي تنظر إلى الأثر الذي تلعبه الملفوظات (utterances) في الخطاب الفعلي على أنه يمثل ماهية اللغة والمعنى، والذي بسبب ذلك يعد المنطق مستنبطا من الاعتبارات البلاغية[2].

وقد حظيت الحجة التي تقول إن التفكيك حقل معرفي بلاغي بالدعم من لدن هيليس ميلر الذي يقول: "إن التفكيك بحث في الإرث الذي يخلفه والمفهوم والسرد في أحدهما الآخر، ولهذا السبب يعد التفكيك حقلا معرفيا بلاغيا"[3]، ويعتقد موراي كريغر أن دريدا "بنيوي نقدي قد تغلب على البنيوية وقهرها، وربما يكون قد أبطلها أيضا، " وأضاف أن الهجوم الذي شنه دريدا يعد "شكلا أكثر حداثة لذلك الهجوم القديم الذي شنه أفلاطون على الشاعر بوصفه خالق أساطير"[4]، ويؤكد فريدريك جيمسون أن فكر دريدا ينفي وهم تخطي الميتافيزيقيا والهرب من النموذج القديم لغرض تمحيص الجديد وغيره المكتشف[5].

ومن الممكن أن تكون هذه التعليقات مصدر تضليل إذا عددناها بيانا أو تقييما سليما لنظرية دريدا، على الرغم من فائدتها في سيرورة البحث في التفكيك، فنحن حينما نعدّ دريدا مع بقية فلاسفة اللغة الذين يعتقدون أن المنطق مستنبط من البلاغة، فإن هذا يعني سد الطريق أمام إمكان إدراك حداثة أفكاره، كما أن مساواة دريدا بأفلاطون والتأكيد على أن دريدا يكرر النزاع القديم مع الأسطورة(myth) يمثل إساءة لمكانة دريدا، والتأكيد على أن دريدا لم يفعل شيئا سوى نقل الاهتمام من "الكلام" إلى "الكتابة"، وبذا فإن حصر النص في حجيرة خاصة، لهو سوء تأويل حقا. إذ ينبغـــي على المرء أن يكـــون حذرًا عند مقاربة المصادر الثانوية الرامية إلى فهم دريدا والتفكيك. وقد انقسم النقاد إلى فريقين... فهم إما يخفقون في فهم دريدا أو يسيئون تأويل أفكاره، ولهذا السبب لا يمكن الاعتداد بالمادة الثانوية، ولا يمكن أن نعدها مسالكاً سالكة توصل إلى عالم التفكيك، لكن مع ذلك يوجد نقاد آخرون أمثال هارولد بلوم وهيليس ميلر وبول دي مان وجيفري هارتمن الذين هم بقدر أصالة دريدا، إلا أن كل واحد منهم يشكل مدرسة تقريبا ونادرا ما يفسر دريدا... المعلم العظيم الأول للتفكيك. وبعد فهم دريدا الخطوة الأولى على طريق فهم التفكيك، ومما لا شك أن الخطوة الأولى تستدعي مماحكة أفكار دريدا.

ويمكن القول أن النظرية التفكيكية بحاجة إلى الكثير من التحليلات الجديدة وأن أية محاولة يقوم بها أي ناقد يحاول تحليل هذه النظرية لا تحتاج إلى التعريف بالتفكيك بالضرورة لأن مثل

---

[2] نيوتن غارفر، تمهيد لكتاب "الصوت والظاهرة"، إيفانستون: مطبعة جامعة نورثويسترن، 1973، ص xxii. ويوضح غارفر في معرض تعليقه على مكانة المنطق والنظرية في فلسفة اللغة، قائلا: "نجد في تاريخ الفلسفة الغربية، إن فلسفة اللغة – وبضمنها الكثير من الميتافيزيقا – قد اعتمدت المنطق أكثر من اعتمادها البلاغة"، التمهيد، ص xi. لكنه وضع في تعليقه على الحركتين اللتين حدثتا في الجزء الأخير من القرن التاسع عشر والجزء الأول من القرن العشرين، قائلا: "لقد كانت الحركة الأولى تعزيزا لفلسفة اللغة التي تعتمد المنطق إلا أن الحركة اللاحقة كانت تدميرا لذلك التراث، تدميرا يتحدث عنه دريدا بوصفه ختاما للميتافيزيقا"، التمهيد، ص xxii.

[3] ج. هيليس ميلر، "الناقد مضيفا"، مجلة البحث النقدي، 31977، ص41.

[4] موراي كريغر، "نظرية النقد"، بلتيمور ولندن: مطبعة جامعة جون هوبكنز، 1972، ص220- 243.

[5] فريدريك جيمسون، "سجن اللغة"، برنستون: مطبعة جامعة برنستون، 1972، ص176.

هذه النظرية المعقدة والشائكة تمتنع عن التعريف. وعلى العكس من ذلك بإمكان المرء محاولة تفسير المصطلحات الأساسية التي شكلها دريدا لتدمير النقد التقليدي وتسهيل فعل التفكيك...وهذه هي الخطوة الأولى التي سأقوم بها هنا، وسأنوي بعد وصف وتحليل المصطلحات التي جاء بها دريدا الإجابة عن السؤال عن الكيفية التي يتمكن بها التفكيك من إعادة توجيه النقد الأدبي، وسأبين في المراحل النهائية من تحليلي أن ما وصف بالسخف هو ليس كذلك وأن للتفكيك مضامين روحية.

ومن الجدير بالذكر أن "الكتابة" و"الكلام" كلمتان محوريتان يمكن أن يبدأ بهما فهمنا. وتتمتع هاتان الكلمتان بدلالة خاصة في المفاهيم التقليدية للغة، إذ أن هذه المفاهيم تنص على أسبقية الكلام وأولويته على الكتابة، وأن الكلمة المنطوقة "صوت" (phone) كلمة غير خارجية ولها القدرة على المحو الذاتي. كما تعرف الكلمة المنطوقة بأنها صورة صوتية سمعية ووظيفتها هي استحضار المفهوم الذي تمثله الصورة الصوتية. وتتلاشى الكلمة المنطوقة أو الصورة الصوتية في سيرورة استحضار المفهوم، ولهذا السبب فإنها بوصفها دالا (Signifier) تطفئ نفسها في سيرورة التدليل على المدلول (signified) الذي يكون هو الأكثر أهمية من أي شيء آخر. ولا يمكن تصور هذا المدلول إلا من خلال الصورة الصوتية التي هي الدال. ومن الممكن أن نلاحظ هنا أن ثمة شيء أشبه بالثالوث في هذه العلاقة: (الذهن الإنساني، الدال الصورة الصوتية، المدلول المفهوم).

والآن ما المكانة التي تحتلها الكلمة المكتوبة في الفهم التقليدي للغة؟ تبعاً إلى المفهوم التقليدي للغة تعرّف الكلمة المكتوبة بأنها التمثيل الكتابي للكلمة المنطوقة: وبهذا الصدد فإنها دال الكلمة المنطوقة...وهكذا فإن "الكلمة المكتـوبة هي دال المدلـول وتعد ثانوية بالنسبـة إلى الكلمة المنطوقة"، ولا يمكن أن تقوم الكلمة المكتوبة بأي شيء عدا تمثيل الكلمة المنطوقة في حين أن الكلمة المنطوقة هي الدال. فإذا أردت أنا استحضار مفهوم "زهرة" ينبغي عليّ عندئذ أن أنطق صوت "زهرة" (زَ هَـــ رَ ة)، والدال هو هذه الصورة الصوتية أو الصورة السمعية. لكنني حينما أكتب كلمة "زهرة" فما عليّ سوى تمثيل الصورة الصوتية من خلال بنية كتابية (graphic structure) ولا ترتبط هذه الصورة الكتابية بأية صلة بالمفهوم، بل إن الصورة الكتابية لا تستطيع تمثيل المفهوم لأنها بنية مرئية للصورة الصوتية غير المرئية فحسب، إنها شيء أشبه بالطيف، وهي ثانوية بالنسبة إلى الصورة الصوتية ومن الممكن إهمالها، بل لا بد من إهمالها.

وتنبغي الإشارة هنا إلـى أن الحجج التقليديـة التي نسبت مكانة ثانوية إلـى الكلمة المكتوبة ومكانة رئيسة للكلمة المنطوقة هي حجج ميتافيزيقية ولاهوتية[6]، وكتب دريدا في معرض تعليقة على الأساس الميتافيزيقي الذي يرتكز عليه مفهوم الكلمة المنطوقة قائلا:

[6] "لقد اقترن نسق اللغة بالكتابة الأبجدية الصوتية، ذلك النسق الذي تولدت فيه الميتافيزيقا المتمركزة حول العقل اللوغوس)، التي تحدد معنى الكينونة بأنه الحضور. لقد كان هذا المركز حول اللوغوس مطوقا دائما ومضطهدا لأسباب أساسية بعيدة تماما عن التأمل في أصل الكتابة والمكانة التي تحتلها..."، جاك دريدا، "في علم اللغة"، تر. غياتري تشابرا

...إن فهم الله هو الاسم الآخر للوغوس (logos) بوصفه حضوراً ذاتياً، ومن الممكن أن يكون غير متناه وحاضراً ذاتياً، كما يمكن توليده من خلال الصوت بوصفه صفة ذاتية. حماسة الدال لا يمكن أن تستعير من خارج ذاتها الدال الذي تبعثه وتؤثر فيه الوقت ذاته. وكذا الحال مع تجربة الصوت، إذ تحيا هذه التجربة وتعلن عن نفسها بوصفها إقصاء للكتابة، بمعنى آخر إقصاء للدال "الخارجي"، "المحسوس"، "المكاني" الذي يعيق الحضور الذاتي[7].

ويؤكد دريـــدا أن مفهومـــي الكلام والكتابة التقليدييـــن هما "متمركزان حول اللوغوس"، (logocentric) وهذا مصطلح مهم آخر يستعمله دريدا ليعني به ما هو متجه ميتافيزيقا أو ما هو متجه لاهوتيا[8]، ولكي أكون أكثر دقة أود أن أوضح أن مفهومي الكلام والكتابة قد شكلتهما واشترطتهما وتحكمت بهما الميتافيزيقا. والحق أن هذا "التمركز حول اللوغوس"، هو "تمركز حول الصوت"...(phonocentrism) ذلك الاعتقـــاد يرد أن الصـــوت يقـــارب الواقع المتعالي. (transcentdental)[9] ونجد في نظرية دريدا، أن التمركز حول اللوغوس والتمركز حول الصوت هما مصطلحان مختلفان يمثلان ظاهرة واحدة: النشوء الميتافيزيقي (metaphysical genesis) لمفهـــوم الكلام والفهم ويركز التمركز حول العقل والتمركز حول الصوت على الصوت لأن هذين المفهومين يتولدان من الاعتقاد القائل أن الصوت يتوسط بين العقل الإنساني والوقع المتعالي. ويمكن القول أن هذه الحجة مقاربة للمفهوم الهندي لسلطة الـــ (mantra) ويمكن تعريف الـــ (mantra) بأنه صوت أو سلسلة من الأصوات. ونحن نعتقد أن للصوت سلطة لأننا نرى أن بإمكانه إثارة السلطة المتعالية إذ نعزي الأهمية إلى نبرة الكلمات التي ننطقها... فكيف لصوت كلمة معينة نطلق عليها اسم (mantra) أن يكون متمتعاً بالسلطة؟ أنه يتمتع بهذه الميزة لأننا نرى أن الصوت يعمل كوسيط بين العقل والسلطة المتعالية. وأنا لا أسعى هنا إلى تأكيد أن المفهوم الغربي التقليدي الخاص بالتمركز حول العقل، التمركز حول الصوت هو المفهوم نفسه الخاص بـــ (mantra) لكني أؤكد وجود أوجه تشابه.

ونلاحظ في التفكيك أن ثمة عنصراً آخر هو "التمركز حول الكتابة" (graphocentrism) وهو مصطلح مهم بحاجة إلى التفسير قبل أن يدخل في صلب نظرية دريدا. ومن الممكن أن نبدأ القول بأن الكتابة(writing) كتابية (grphic)، وأن الجرافيم (grapheme) هو حرف في الأبجدية أو أنه مجموع الحروف أو المجموعات الحرفية التي من الممكن أن تشير إلى الفونيم(phoneme)

فورتي سبيفاك – بالتيمور ولندن: مطبعة جامعة جون هوبكنز، 1972، ص 43، وقد كانت الاقتباسات تلحق بالرمز (O.G).

[7] لقد أوضح جاك دريدا في تعليقه على الخلفية الميتافيزيقية لمفهوم الدال- المدلول قائلا: "يعود الاختلاف بين الدال والمدلول إلى الحقبة الأخرى التي شملت تاريخ الميتافيزيقا، هذا إذا نظرنا إلى الموضوع من منظور ضيق وضمني، أما إذا ضيقنا المنظور أكثر فسننظر إلى حقبة الخلق والتنامي المسيحية التي تلائم المفاهيم الإغريقية (O.G)، ص 13.

[8] من الممكن أن نتعرف على التمركز حول العقل بالميتافيزيقا، لأن كلاهما تعبير عن الرغبة بالمدلول، ويجد التمركز حول العقل (اللوغوس) المعنى كله في العقل (اللوغوس)، تلك الكلمة التي تعكس العقل الإلهي.

[9] يمثل التمركز حول الصوت رفضا للكتابة بوصفها تقنية فحسب، وكذلك توكيد تقارب الكلمة المنطوقة من المدلول. فالكلمة المكتوبة لا تفيد إلا بصفة مدلول للكلام.

الذي يمكن تعريفة بأنه أصغر وحدة كلام تميز ملفوظاً ما أو كلمة ما من ملفوظ آخر أو كلمة أخرى في اللغة). وإذا علمنا أن الكتابة كتابية لذا يمكن القول أن الجرافيم، تبعاً إلى ما يذكره المفهوم التقليدي، دال صرف يقصد به أن وحدة الكتابة ليس لها صلة عدا كونها تمثل الصورة الصوتية.ولهذا السبب يمكن القول أن المقصود التمركز حول الكتابة هو انتقال الأهمية من الكلام إلى الكتابة، وهو يمثل قلباً للمفهوم التقليدي القائل بأولوية الكلام أو الكلمة المنطوقة على الكتابة أو الكلمة المكتوبة.

وهناك عدد من النقاد يعتقد أن التفكيك الذي جاء به دريدا يعد انتقالا من التمركز حول العقل إلى التمركز حول الكتابة[10]، وهذه ليست ملاحظة بريئة ولابد من التعبير عن دلالتها قبل الاسترسال في التفسير، وأنا أرى أن أفضل طريقة لتوضيح هذه المسألة هي محاولة تبسيط الأمر من خلال القياس.

فإذا كان بالإمكان مقارنة الكتابة والكلام والمفهوم الذي يمثلاه بالجسد والروح والواقع المتعالي فعندئذ يكون التركيز على الكلام هو التركيز على الروح والتركيز على الكلام هو التركيز على التمركز حول الصوت والتمركز حول العقل. أما التركيز على الكتابة فهو التركيز على الجسد والتركيز على الكتابة هو التمركز حول الكتابة.فإذا كان التفكيك تمركز حول الكتابة، وإذا كان التمركز حول الكتابة يعني التركيز على الكتابة فعندئذ يمكن تعريف التفكيك بأنه رفض لأولوية الروح وسلطة الوسيط، وأنه تحد لما هو أخلاقي، إنه الانغمار في الحياة الدنيوية، إنه يعني اختفاء الرب... فهل من المقنع أن نقول أن التفكيك عدمي؟(nihilistic) ويمكن القول أن جميع هذه التوكيدات صحيحة، والجواب عن الأسئلة أعلاه هو "نعم" عن كل ما يقوله دريدا، وكل ما يقصده التفكيك. سأعود لهذه المشكلة بعد مصطلحات دريدا التي تعمل بصفة أدوات تفكيكية.

فبعد أن عرض دريدا الأساس الميتافيزيقي واللاهوتي لمفهومي الكلام والكتابة، شرع في فحص مسألة الوصف اللساني(linguistic) للغة والمفاهيم التي يحاول الوصف بناءها. والحق أن دريدا يأتي كرد فعل على نظرية سوسير التي تقول إن العلامة (signe) اللسانية هي وحدة الدال والمدلول. وتزعم اللسانيات الحديثة، التي ترتكز على مفهوم الدال والمدول، والبنيوية، التي تدين لذلك المفهوم، إنهما جعلتا من دراسة اللغة، وفعل النقد حقلين معرفيين علميين، وقد بين دريدا أن هذا الزعم هو خداع فحسب، لأن مفهوم الدال والمدلول في اللغة الذي جاءنا من اللسانيات هو صورة أخرى لمفهوم الكلام والكتابة التقليدية. وقد لاحظ دريدا في أثناء عرضه للعلاقة المتبادلة بين الميتافيزيقا واللاهوت ما يأتي:

---

[10] "تنطلق هذه الحركة مما يسميه هو النموذج المغلق"، المتمركز حول العقل للآراء التقليدية أو الكلاسيكية للغة والتي يؤكد هو أنها تعتمد وهم الكينونة المتعالية الأفلاطونية أو المسيحية أو الحضور الذي يضمن المعني، وصولا إلى ما أسميته أنا "نموذجه المتمركز حول الكتابة"، الذي يعد الحضور فيه بمثابة بصمة على البياض" م.هـ إبرامز، المرجع السابق، ص429.

دائما ما يوحي مفهوم العلامة داخل ذاته بالفرق بين الدال والمدلول...حتى إن تم تمييزهما بأنهما وجهان لعملة واحدة، ولهذا السبب يبقى هذا المفهوم في ضمن تراث مفهوم التمركز حول العقل الذي هو في حقيقته تمركزاً حول الصوت: المطلق للصوت والكينونة (being) وللصوت ومعنى الكينونة ومثالية المعنى... (OG، ص11،12).

ولهذا السبب فإن نسق اللغة الذي يقال أن اللسانيات جعلته علمياً وأن البنيوية استعارته بحماس بوصفه نموذجا للنقد، هو في حقيقته النسق القديم نفسه، أني نسق التمركز حول اللوغوس – التمركز حول الصوت الذي هو نتاج الميتافيزيقا.

ومن الواضح أن دريدا حشر الميتافيزيقا واللسانيات في خانة واحدة وهذا يعني أن الميتافيزيقا فسحت المجال أمام اللساني ليتصور ظاهر اللغة في ضوء القطبية الثنائية. بمعنى أن المفاهيم الميتافيزيقية...مفهوم الواقعي والمثالي، مفهوم الجسد والروح، مفهوم الخير والشر... قد فسحت المجال أمام اللساني ومكنته من تصور اللغة في ضوء قطبية ثنائية مشابهة. وتعد الحدة اللسانية، التي تقول إن الصورة السمعية تستحضر المفهوم (أي أن الدال يستحضر المدلول)، تركيزا على أولوية الكلمة المنطوقة على الكلمة المكتوبة، ذلك الإهمال الذي نتج عن النفور الفلسفي والميتافيزيقي من الطابع الخارجي والمرئي والمجسد للكلمة المكتوبة، ويتضح من ذلك أن خلف مفهوم اللغة التقليدي. وخلف مفهوم العلامة اللسانية عند سوسير كمنت ميتافيزيقا على شكل قوة اشتراطية قوية.

وقد أطلق دريدا تسمية "المفهوم السوقي للكتابة" على مفهوم الكتابة الذي أهمله مفهوم اللغة التقليدي واللسانيات الحديثة، وعدّه مفهوماً ثانوياً، أي شيئاً ليس له وجود إلا لغرض تمثيل الصوت الذي تجيده الكتابة. ويضيف قائلا إنّ الاعتقاد الذي ساد في التراث العربي بصدد الكتابة هو أنها "الحرف" والنقش المرئي"، و"الجسد والمادة" الخارجية بالنسبة إلى العقل. وهذا هو المفهوم السوقي تحديدا. وقد نبذ دريدا هذا المفهوم السوقي الذي كان يوجه فهمنا للغة، على الرغم من أننا لم نكن واعين تماماً، مثلما وجه أداءنا في ميدان النقد الأدبي من خلال دفعنا إلى الاعتقاد بأن كل شيء يستنبط المعنى ويعطيه فقط حينما يرتبط بفكرة ما، والتي ينبغي أن ترتبط بالمقابل، بفكرة أخرى وهكذا دواليك بحيث إنّ هذه الأفكار كلها ستتجمع في فكرتنا عن الكينونة المتعالية، ولهذا السبب أصبحت فكرتنا عن الكينونة المتعالية تعمل بمثابة فكرة تتحكم في أفكارنا عن اللغة، وأفكارنا في النقد.

...وهكذا أصبح نقد قصيدة ما اكتشافاً لمعناها... ذلك المعنى الذي يعد فكرة أو مفهوماً يمكن ربطه بفكرة أخرى، وسوف تتجمع عملية ربط الأفكار بعضها بالآخر في فهمنا للكينونة المتعالية. ومن الجدير بالإشارة أن جميع شذرات الأفكار التي يمكن نسجها في نسق واحد، يجمعها مركز واحد تمثله فكرتنا عن الكينونة المتعالية، وإن احتمالية النسق توحي بوجود المجموع. ويمكن تعريف المبدأ الجمعي بأنه فكرة الكينونة التي هي إبداع الميتافيزيقيا، وقد تمثلت محاولة دريـــدا بتحريـــر فهمنا للغة وفعل النقد من هذا التأثير الجمعي الذي مارسته الميتافيزيقا، وقد توصل إلى عملية التحرير هذه من خلال صياغته لمصطلحين جديدين من

الممكن أن يبطلا مفهوم اللغة القديم وطريقة النقد القديمة. إلا أن أذهاننا خضعت لاشتراطات الفهم التقليدي للغة سواء كنا واعين بذلك الفهم أو لا. فنحن حينما نزعم أننا صغنا أفكاراً جديدة فإننا لم نفعل في حقيقة الأمر سوى تحويل الأفكار القديمة، فعلى سبيل المثال أن المصطلحات اللسانية التي جاء بها سوسير التي يقال عنها بأنها أحدثت ثورة في فهمنا للغة هي نتاج آخر للمتافيزيقا. فنحن نكرر أنفسنا حينما نقول إن نسق اللغة الجديدة علمي، والحق أن بالإمكان أن تتولدأفكار جديدة حينما تكــون أذهاننا محايدة. وإن القصــد مــن وراء عــرض دريدا للأساس الميتافيزيقي للغة والنقد هو دفع أذهاننا إلى الحيادية لأننا ندرك تماماً أن ظاهرة طبيعيّة تماماً مثل اللغة تخفي في داخلها بذور الميتافيزيقا، بل حتى التفسير العلمي للغة الذي قدمه سوسير هو في الحقيقة ضحية للميتافيزيقا.

وقدشرعدريدا،بعد عرض الأساس الميتافيزيقي الذي تقف عليه اللغة، في صياغة مصطلحاته الخاصة التي بإمكانها توليد فهم جديد للغة... وتشكل هاتان الخطوتان بنية التفكيك. وسأبدأ الآن بوصف وتقويم المصطلحات التفكيكية.

لقد استند مفهوم الكتابة الجديد الذي صاغه دريدا إلى ثلاث كلمات معقدة جداً، هي: الاختلاف (difference) والأثر(trace) والكتابة الأصلية (arche - writing) وسأعمل على تفسير كل مصطلح من هذه المصطلحات الثلاثة بأوسع قدر ممكن تسمح به محددات هذا المشروع، وسأبين الكيفية التي تؤدي بها هذه المصطلحات إلى فعل التفكيك. فالاختلاف يشير إلى فعلين (actions) :1 – أن يختلف، أن لا يكون متشابهاً (differ) :2– أن يرجئ ويؤجل[11] (differ)، وينبغي الانتباه إلى أن الأول مكاني(spatial) والثاني زماني (Temporal). ويرى دريدا أن كل علامة تؤدي هذه الوظيفة المزدوجة: أي الاختلاف والتأجيل، ولهذا السبب تكون بنية العلامة مشترطة من قبل الاختلاف والتأجيل، وليس من قبل الدال والمدلول، بمعنى أن بنية العلامة هي الاختلاف الذي يعني أن العلامة شيء لا يشبه علامة أخرى، وشيء غير موجود في العلامة على الإطلاق. ويمكن توضيح ما ذكرناه بالمثال الآتي: فنحن نميز بين كلمتي (three) وتعني ثلاثة، و(tree) وتعني شجرة"[*]، في الكلام والكتابة، فهما مختلفان تماماً وتكشفان عن هويتهما (Identity) ويعد هذا الاختلاف إحدى القوتين الموجودتين في كل علامة. أما القوة الأخرى في العلامة فهي قدرتها على الإرجاء، أي قابليتها على التأجيل، فعلى سبيل المثال إن كلمة "وردة" في قصيدة ما

---

[11] يقول موراي كريغر إن مفتاح النقاش حول كلمة(difference) أي (الا خــ"تــ" لاف)، هي اللعب على الكلمة الفرنسية(differ) التي تعني المعنيين الآتيين: (to differ) (1) أي يختلف ولا يشبه(to defer)(2) أي يرجئ أو يؤجل)، اعتمادا على الفرق بين الكيانات الحاضرة المختلفة (الاختلاف)، الكيانات المتشابهة، إحداهما حاضرة والأخرى غائبة تفصل بينهما فجوة زمنية (الإرجاء) وهناك بعض أوجه الخداع في "الاختــ " تــ" لاف" وهي أن (a) غير مسموعة وإن كانت مرئية، وإن المصطلح لا تقابله أية كلمة، وبدا يفيد فقط في المساعدة على تذكر الكلمة التي يتباين عنها، ولا تكون موجودة بصفة مفهوم لأنها تختلف عن ذاتها، نظرية النقد، ص228– 231.

[*] تلفظ الأولى" ثري" وتلفظ الثانية "تري" م.

لا تبدأ بكشف المعنى إلا حينما يدرك أنها ليست تلك الوردة التي نراها في الواقع. بل إن لها شيئا آخر، ذلك الشيء الذي ينبغي اكتشافه. ولهذا السبب فإن العلامة نصفها وافي والنصف الآخر غير واف. وهذه الحقيقة ضرورية لبداية فهمنا إلا إنها غير كافية بسبب نقصها. ومثلما أكد سوسير فإن العلامة هي ليست الدال + المدلول بل العلامة هي الاختلاف + الإرجاء. ويرى سوسير أن العلامة اتحاد في حين يراها دريدا اختلاف.

وبما أن العلامة غير وافية وناقصة لذلك ينبغي أن تفهم على إنها "تحت المحو(under earasure) وهو مصطلح صاغه دريدا ليشير إلى عدم كفاية العلامات ونقصها. فهي مكتوبة لكنها مع ذلك مشطوبة، فنحن نشطبها لنشير إلى نقصها. ولهذا السبب تحمل كل علامة هذه الإشارة عليها. فعلى سبيل المثال إن كلمة "مرئي" التي استعملها آنفاً لم تحمل أية إشارة واضحة عليها، لكنها علامة برغم ذلك، لكن إذا نظرنا إليها من زاوية تفكيكية فإنها ستظهر عندئذ علامة مشطوبة، على النحو الآتي: "مرئي". وينبغي ألا نأخذ فكرة تشطيب العلامة على نحو حرفي، بل على نحو إيحائي فقط. فهذه الشطبة توحي بنقص العلامات وعدم كفايتها، بل عدم قطعيتها. إذ لا توجد علامة يمكن أن نقول عنها إنها دال لشيء أولي، فهي لا تتمتع بأية قيمة مطلقة، كما أنها لا تحيل إلى أي شيء متعال... فالعلامة سياقية (contextual) وهي تخلق سراب المدلول، وإن جل ما تستطيع القيام به أنها ترسلنا بحثاً عما تحتاج هي إليه وتذكــرنا بما هو غير كائن فيها، ولهذا السبب أن العلامة "أثر"، فهي ليست التمثيل المرئي أو الكتابي المحسوس للصورة الصوتية بل إنها الأثر الذي يصفه دريدا بأنه ليس طبيعيا، أي أنه ليس الإشارة أو العلامة الطبيعية أو المؤشر (index) بالمعنى الهوسرلي، أكثر من كونه ثقافياً، وإنه ليس مادياً أكثر من كونه نفسياً، وإنه ليس بيولوجياً أكثر من كونه روحياً.

إن ما هو كائن في العلامة يحرك الذهن باتجاه ما هو غير كائن فيها، ولهذا السبب فإن ما هو موجود في العلامة يحمل أثر ما هو غير موجود فيها، وتستطيع العلامة أسر الذهن لأن بمقدورها أن تذكرنا بما هو غير موجود فيها، وتستطيع عبر هذا التذكير تحفيز الذهن ودفعه إلى الحركة. وهكذا نقول أن العلامة أثر، وتحمل في أثرها قوتين هما الاختلاف والإرجاء. وهكذا صار من الضروري أن يتغير مفهوم الكتابة مع ظهور مصطلحي "الاختلاف"، و"الأثر"، إذا ما عاد بالإمكان الإبقاء على تعريفها بأنها "الحرف" و"النقش المحسوس" و"الجسم والمادة"، الخارجية بالنسبة إلى العقل. وعند محاولة دريدا تعريف الكتابة وضح ذلك قائلاً : "... إنها النقش عموماً، سواء كان ذلك حرفيا أو غير حرفي حتى وإن كان ما تم توزيعه في الفراغ (المكان) غريباً عن نظام الصوت"...(OG ، ص 9)[12].

[12] يوضح دريدا في "الكتابة والاختلاف"، قائلا: "إن الكتابة واحدة من الأشكال التي تمثل الأثر عموماً، وليست الأثر نفسه "OG"، ص 167)، وإن فكرة الأثر هي أنه يمكن أن يخضع لسؤال الماهية الأونطو- ظاهراتي (ONTOPHENOMENOLLGICAL) فالأثر هو لا شيء، وهو ليس كياناً بل إنه يتجاوز السؤال الذي يقول: ماهو؟" "OG"، ص 65.

وبهذا المعنى يمكن أن نعد التصوير السينمائي والرقص والبالية والموسيقي والنحت جميعها كتابة. وقد لاحظ دريدا عند التوسع في مفهوم الكتابة هذا أن:

المرء قد يتحدث أيضا عن الكتابة الرياضية أو الرياضة عموماً أو الكتابة العسكرية أو السياسية في ضوء التقنيات التي تتحكم بهذه المجالات حالياً. وهذا لا يصف نسق الدلالة الذي يرتبط ارتباطاً ثانوياً بهذه الأنشطة فحسب، بل يصف أيضاً ماهية هذه الأنشطة ذاتها ومضمونها (OG، ص9).

فاللغة بذاتها هي كتابة ضمن ذلك المعنى(OG، ص8). وقد لاحظ غياتري سبيفاك: أن " ثمة شيء يحمل في داخله أثر التغيير الأزلي، أي بنية النفس، بنية العلامة، ويطلق دريدا على هذه البنية اسم "الكتابة"[13]، وقد ذكر سبيفاك الملاحظة الآتية في معرض توضيحه لمفهوم الكتابة: "هكذا نجد أن الكتابة هي اسم البنية التي يسكنها الأثر دائماً. وهذا مفهوم أوسع من المفهوم التجريبي للكتابة الذي يشير إلى نسق دلالة تجريبي على جوهر مادي" (OG، ص XXXIX).

وقد أطلق دريدا اسم "الكتابة الأصلية" على الفرق بين مفهوم الكتابة هذا ومفهوم الكتابة السوقي الضيق. وتعمل الكتابة السوقيّة في التعبيرات الكتابية وغير الكتابية. والكتابة بمعناها الضيق تعد كتابة (graphic) تعتمد مفهوم الجرافيم الذي هو في الحقيقة دال صرف. أما في النظرية التفكيكية التي حدد دريدا أبعادها، فقد أصبح لصفة الكتابية معنى مختلفا عن المعنى الذي كان متداولاً في الاستعمال التقليدي ويمكن القول أن الشكل الكتابي (graphe) هو "أثر متمأسس" (OG، ص46).

وقد أصبح التوجه نحو التمركز حول الكتابة النظرية التفكيكية دلالة تضمين واسعة بسبب الأثر المتمأسس، ولهذا السبب فإن التغيير الذي أحدثه دريدا لم يكن تغيير بالأهمية التي تمتع بها مفهوم الكتابة على مفهوم الكتابة قدر تعلق الأمر بالفهم التقليدي لهذه المصطلحات. إذ يوحي التمركز حول الكتابة، بالمعنى الذي حدده دريدا، بالتوجه الذي يسلكه الفهم على نحو يدفع الذهن إلى تصور وظيفة الأثر في أنواع التعريف كلها التي تسير الوعي أو الإدراك، فالأثر يبدأ عمله في صورة (البورتريه) الصورة الشخصية، والملصق الجداري (البوستر) اسم العلم. والإيماءة والكلمة المنطوقة والكلمة المكتوبة، وغيرها. ويمثل التمركز حول الكتابة الإدراك الجديد لوظيفة الأثر. فأنا حينما أتصور صورة شخصية يبدأ ذهني أو إدراكي بالعمل رغبة مني في فهم دلالة هذه الصورة، وتعد عملية اشتعال الذهن غير مادية، فالذهن يتحرك بحثاً عن شيء بعيد عما موجود في الصورة بمعنى البحث عن شيء خلف بصماته الشبحية على الصورة، وتلك هي وظيفة الاختلاف. في حين أن البصمة الشبحية هي الأثر. لأن الأثر بذاته غير موجود (OG، ص 167)، ويمكن تعريف التمركز حول الكتابة بأنه هذا الإدراك الحسي الجديد بأن شيئاً ما، شيئاً غائباً، قد ترك بصماته الشبحية على الموضوعات التي تخلق حركات معينة في الذهن وتلك

[13] غياتري تشاكرافورتي سبيفاك، تمهيدا لكتاب "في علم الكتابة" لجاك دريدا، بلتيمور ولندن: مطبعة جامعة جون هوبكنز،1974)، صXXXIX.

البصمات الشبحية هي الأثر). ويبدأ الأثر بالعمل من خلال الاختلاف والإرجاء؛ الاختلاف + الإرجاء = الا خــ "تــ" لاف)*.

ويتم عرض مفهوم اللغة التقليدي بوصفه أسطورة... فقد كان ينطوي بداخله على شيء غامض: مثل قرب الصوت من المدلول، وغيرها. ونلاحظ أن العنصر الغامض هو العنصر الميتافيزيقي، فقد كانت الميتافيزيقا تسيطر على مفهومنا للغة. وقد صاغ دريدا مصطلحات جديدة وشكل مفاهيم جديدة حتى يتكون فهماً للغة متحرراً من مفهوم الميتافيزيقا. ولهذا السبب الغامض تماماً. وإن إزالة الغموض هو في حقيقة إزالة للأسطرة والحيرة، إذ يتم التخلص من العنصر الغامض تماما. وإن إزالة الغموض هو في حقيقته للأسطرة الطابع الأسطوري أيضاً[14]. ومن الصواب أن نقول أن التفكيك يبدأ بازالة الغموض وإزالة الأسطرة في الفهم التقليدي للغة.

لقد انطوت دراستنا هذه للتفكيك على ثلاث مراحل، تمثلت المرحلة الأولى في تسليط الضوء على مفهومي الكلام والكتابة، واشتملت على مسألتين مركزيتين هما: السبب الذي يكمن وراء الاعتقاد السائد الذي يقول بأسبقيــة الكلام وأولويته علــى الكتابة، وما مــدى البعد الذي وصلته الميتافيزيقا في تأثيرها. ودرسنا في المرحلة الثانية الزعم اللساني القائل أن اللسانيات الحديثة أضفت طابعا علمياً على دراسة اللغة وجعلها حقلا علمياً. وتمثلت المسألتان المركزيتان اللتان تناولتهما في هذه المرحلة بتأكيد أن المفهوم اللساني للعلامة هو صورة أخرى للمفهوم التقليدي للكلام والكتابة، وعلى أن اللسانيات الحديثة هي ضحية الميتافيزيقا، وتتألف المرحلة الثالثة من وصف مصطلحات دريدا وتقويمها: الاختلاف والأثر والكتابة الأصلية. وقد سلطنا الضوء على دلالة مصطلح التمركز حول الكتابة من منظور دريدا.

وبناء على ما سبق، لقد تغير فهمنا للغة، فما هو مصير النقد؟ يبدأ الجواب عن هذا السؤال بافتراض أن الأدب هو شكل من أشكال الكتابة، وإن القصيدة أو القصة أو أي عمل أدبي هو بنية لآثار... تلك الآثار التي تعرف أنها بصمات شبحية لا نعرف ماهيتها إلا إننا واثقون من كينونتها ووجودها. أما النقد، الذي يعرف بالدرجة الأساس بأنه بحث في كلمة، سطر، نص، أو أي شيء يحرك الذهن من نقطة إدراك حسي معينة إلى عوالم البحث بمعية دفع قوي للتأويل، فإنه يبدأ بالشك، الشك الذي يستند إلى الإقناع، فالناقد يشك في مظهر العلامة كأن تكون كلمة،سطرا قصة تمثالاً، صورة بورتريه،... الخ). وذلك لأنه يحمل قناعة مؤداها أن ما يظهر

---

* ينبغي أن نلاحظ أن دريدا اشتق كلمة اختلاف (différance) من الجمع بين الاختلاف (différence)، بمعنى عدم التشابه، و(différence) + بمعنى الإرجاء وتفيد معنى الأثر، أي أنه استبدل الحرف (e) في كلمة الاختلاف بالحرف (a) ويبدو الاختلاف واضحا في هذه الكلمة إلا أن من الصعوبة توضيحه حين نقله إلى العربية لذلك عمد مترجم كتاب "الكتابة والاختلاف"، كاظم جهاد إلى وضع حرف التاء بين معكوفتين صغيرتين.(م).

[14] تعكس ملاحظة ج، هيلس ميلر عن اللغة موقفاً تفكيكيا: إن اللغة، منذ البداية خيالية ووهمية، ومنزاحة عن أية إحالة مباشرة إلى الأشياء كما هي وينبغي احتجاز الظرف الإنساني في شبكة من الكلمات تتشابك عبر القرون وتزخر بالأساطير والمفاهيم والقياسات الميتافيزيقية، أي باختصار نسق ميتافيزيقا الغربية بأكمله"، "التراث والاختلاف" في مجلة "داياكركتكس"، 1972، ص11- 24.

له هو ليس كل شيء، بل هناك شيء آخر، فنحن لا نكتفي بالأشياء كما هي، بل نرغب بالبحث فيها والتوغل إلى أبعد من حدودها لاكتشاف أسرارها لأننا نشعر أن ثمة شيئاً مفقوداً أو شيئاً غائباً عما نتصوره نحن وندركه حسياً، وإن هذا الشعور الأزلي بأن هناك شيئاً مفقوداً أو غائباً هو الكتابة الأصلية. ويعد الأدب واحداً من أنواع التعبير عن الكتابة الأصلية، بينما يعد الرسم نوعاً آخر، والموسيقي نوعاً آخر أيضاً، وتعمل الكتابة الأصلية بصفة آثار في الموضوعات. فالآثار أشبه ما تكون بطبع الأقدام...فمن هو الذي مشى على الرمال؟ لقد مشى أحدهم وخلف وراءه آثار أقدمه في كل مكان، وإن كل تلك البصمات (الإشارات) التي تركها خلفه تذكرنا به إلا أنه مفقود وغائب. ويمكن تعريف الكتابة الأصلية بأنها إدراكنا حقيقة أنه مفقود، وأنه غائب، والذي يرافقه الشعور بالمعاناة المتولد من تجربتها التي نستشف منها عدم القدرة على اكتشاف هذا الغائب على الرغم من صمتنا المطبق أو عنفنا الصارخ، فكل البصمات (الإشارات) التي يخلفها وراء هي الآثار... البصمات (الإشارات)، الشبحية، إذ أن هذه البصمات (الإشارات) هي التي تؤكد حضور هذا الغائب على الرغم من غيابه، فياله من موقف غريب حقاً! وربما كان التشخيص – أي إضفاء الصفات الشخصية على غير العاقل – صيغة من صيغ التبسيط إلا أنه قد يساعد على الفهم.

وقد اعتاد النقد التقليدي الظهور مع فكرة ما عبر المواجهة مع العمل الأدبي، ولهذا السبب يعد نقد القصيدة اكتشافا لمعناها. ولهذا فإن المعنى فكرة أو مفهوماً يمكن أن يلحق بفكرة أخرى أو مفهوما آخر والاستمرار بهذا الإلحاق حتى هذه الأفكار في فكرة الكينوية المتعالية أو الحقيقية المتعالية. لكننا لا نعي حقيقة أن ما نسميه "المعنى" هو في حقيقة الأمر فكرة تتخذ من الميتافيزيقا ملاذاً لها. ولم تنج البنيوية، التي يقال عنها بأنها سيرورة ثورية، من قبضة الميتافيزيقا، وأن القول إن البنيوية توحي بالنسق، يعني أن هناك مركزاً في مكان ما، وذاك المركز هو المفهوم المركزي الذي من الممكن اكتشافه بوصفه مفهوم الكينوية أو السلطة المتعالية. ويوحي مفهوم النسق أن كل شيء مفهوم على أفضل وجه، أو أنه قابل للفهم على الأقل، فحيثما وجد النسق ينعدم الإرباك أو التشويش والخلط.

وسيؤكد التفكيك على أن هذه أوهام فحسب، إذ كل ما نزعمه بأنه الحقيقة أو الكينونة هي "فبركة" ليس إلا. فهذه الكلمات تمثل فبركات مهولة تشير إلى الفشل في بحثنا عن المعنى، و هذا يعني في مرحلة ما من مراحل تاريخ البحث عن المعنى أن الباحثين أعلنوا، لسبب أو لآخر، أنهم وصلوا إلى آخر نقطة ممكنة من بحثهم وأنه لا ينبغي القيام بأي بحث آخر يتجاوز هذه النقطة، ولغرض حماية ما أسموه "النقطة النهاية" من الإهانة التي يمكن أن تنسبها إليهم البحوث المستقبلية، عزوا لتلك النقطة نوعاً ما القدسية وأسموها الحقيقة (truth) أو الكينونة (being) أو أي شيء آخر، وقد عملت نقطة البحث النهائية أو المفهوم المقدس بصفة مركز للنقد بنوعيه التقليدي والبنيوي. لذلك كان ثمة خداع كبير سار على هداه نشاطنا النقدي وفهمنا للغة.

وأخيرا ينبغي عليّ العودة إلى قضية النقد. فقد كان النقد، بالمعنى التقليدي، تطبيقاً لنموذج يرمي إلى فهم العمل الأدبي، وربما يكون هذا النموذج فلسفياً أو أخلاقياً أو دينياً أو لسانياً. ومن

المحتمل أن الناقد غير واع تماماً بحقيقة أنه يطبق نموذجاً معينا، فالذي نطلق عليه اسم "التقويم الذاتي" هو في الحقيقة غير ذاتي، فنحن نلحق ما هو موجود في العمل الأدبي بشيء ما في سيرورة ذلك الفهم الذي يؤدي إلى التقويم. ومن الممكن أن يكون هذا الـــ "شيء ما" هو النسق الأدبي الذي منح الكلمات والأفعال (action) والظواهر إمكانية توليد المعنى. فعلى سبيل المثال، إذا حاولت تفسير قصيدة: (The Lake Isle Of Innisfree) سأتمكن من ذلك من خلال ربط مضمون مزاجه وكآبته وتأملاته في الطبيعة السريعة التغير، وسرعة زوال الأشياء الجميلة، ونفوره من المكاسب المادية وعشقه للحياة الحالمة. ثم أبدأ بربط هذه الأفكار الموجودة في القصيدة بهذه الأفكار الخارجية التي تعمل بصفة نسق لربط الأفكار في القصيدة ولهذا السبب تصبح الأفكار التي تزخر بها القصيدة ذات معنى فقط، حينما أشرع أنا بعملية ربط هذه الأفكار بما هو خارج عن القصيدة. وفضلاً عن ذلك فإني قد أبدأ بالبحث في سبب كآبة الشاعر وأسباب عشقه للحياة الحالمة، وأسباب دفعه إلى كراهية المكاسب المادية. ونلاحظ في هذا النوع من النقد أن التركيز لا يكون على النسق بحد ذاته لأن التركيز على النسق لدراسة النسق ذاته يؤدي بنا إلى البنيوية. فعلى سبيل المثال: ما المغـــزى الأدبـــي من ترك الموطن الرئيـــس والذهاب إلى جزيرة؟ هل هناك مغزيات أخرى الجواب: نعم بالتأكيد، ونجد في بعض شخصيات شكسبير الكوميدية مثل مسرحية "كما تحبها"، و"حلم ليلة منتصف صيف" أن الشخصيات تغادر المدينة لائذة بالغابات التي يتم فيها حل الصراعات وانتشار الحكمة، وعلى هذا الغرار هناك عدد من الشخصيات في "القصائد والروايات التي تغادر المدن متوجهة إلى الجزر المعزولة، ومثال ذلك شخصية "بروسبيسو" في مسرحية "العاصفة" وشخصية "جيليفر" في رواية "رحلات جيليفر". ولهذا السبب نجد أن رغبة الشاعر ييتس باللجوء إلى جزيرة (Innisfree) تحاكي رغبة الكتاب السابقين. ونحن نقر بأننا نفهم القصيدة لأننا نألف هذه القناعة، أي الاقتناع بترك المدينة ومباهجها واللجوء إلى الجزيرة ذات معنى كبيرة من الشعر، ذلك لوجود قناعة أدبية أو اتفاق أدبي بأن لهذه الفكرة معنى ما وهكذا نجد أن بإمكان التحليل البنيوي أن يركز على العناصر الأخرى للقصيدة بغية دراسة النسق الشعري. وقد طبقت المثال الأول، أي مثال التطبيق غير البنيوي، نماذج معينة متعارف عليها في الأدب على القصيدة فقط من أجل فهم القصيدة. أما في المثال الثاني، أي مثال التفسير البنيوي، فقد استعملت القصيدة وعناصرها لدراسة النسق الشعري أو لدراسة نماذج الأدب المتعارف عليها. وينبغي الإشارة هنا أن التفكيك لا يمثل أياً من هاتين الحالتين، أو نقيضهما.

فالتفكيك لا يمنح الناقد أي نماذج، ولا يطبق أي نموذج على النصوص الأدبية، بل إنه يدمر جميع النماذج الموجودة ولا يقدم أي نموذج، ولهذا تسبب الكتابة التفكيكية حيرة كبيرة. فعلى العكس من النقد البنيوي لا يؤمن النقد التفكيكي بوجود نسق يمكن فهمه. إذ توحي فكرة النسق بأن الأشياء منتظمة أو من الممكن جعلها كذلك، إلا أن هذه الفكرة مصدر مواساة حقاً، ونحن نفضل المواساة على الحيرة. وعلى الرغم من أن المواساة قد تنطوي على خداع لكنها أفضل من معاناة الحيرة. وقد أعلن البنيوي، بعد أن واجهته مشكلة تعقيد الأدب والأذهان التي تكمن وراء

الأعمال الأدبية، أن التعقيد قابل للتحليل ويمكن فهمه، ويزعم وجود نسق أدبي بإمكانه تفسير التعقيدات. إنه تأكيد الإرادة التي تجعل البنيوي يزعم هذا الزعم، فالبنيوية هي التوكيد لإرادة الإنسان وقدرتها على حل ما هو معقد، وعلى العكس من ذلك يبحث التفكيك في إمكانية النسق، ويتساءل عنها وعن الكيفية التي جاءت بها التقاليد والمواصفات الأدبية إلى الوجود فالمواجهة القائمة بين الوعي الإنساني ونسق العلامة هي من التعقيد بحيث يصعب فهمها.

ولهذا السبب، يؤكد التفكيك، تبعاً إلى ما يذكره ديفيد اليسون، على ضرورة إعادة التفكير بمشكلة اللغة كلها[15]، وربما كان من الضروري وجود حقل معرفي جديد يستعمل أصول الكلمات (etymology) وعلم النفس معاً بصفة حقل معرفي واحد لأداء هذه المهمة. ونلاحظ هنا أن التفكيك ينبذ الميتافيزيقا والفلسفة بوصفهما من أنماط الإدراك الخادعة، كما أن اللسانيات التي كانت تخفي الميتافيزيقا في نماذجها الخاصة باللغة، لا تلائم التفكيك، وكذلك لا يلجأ التفكيك إلى البنيوية التي ترتكز بقوة على اللسانيات.

قد يبدو التفكيك حقلاً تحكمه قواعد وأنظمة خاصة يصعب على المبتدئ فهمها، إلا أن الحقيقة مختلفة، فنحن لدينا قواعد وأنظمة ولغة خاصة في النظريات النقدية التقليدية أكثر مما في التفكيك، فالمبتدئ يواجه مصطلحات تقنية كثيرة مثل شخصية، حبكة، موضوع، صورة، رمز، شعر غنائي، قصيدة، و...الخ، وقد استعملناها مراراً وتكراراً حتى أنها أصبحت طبيعية بسبب ذلك. وفضلا عن ذلك، فإننا إن لم نفهم المصطلحات التي على شاكلة "اختلاف"، "أثر"، "كتابة أصلية"،...إلخ، فإننا لا نتمكن من فهم واستيعاب أي عمل مكتوب ينضوي تحت هذه النظرية إذ من الصعب فهم أي شيء جديد. إلا أن المرء سيفيد من تعلم هذه النظرية كثيراً إذا ما تحمل الجهد أولاً. وتتمثل هذه الفائدة في أننا نتساءل في صلة فهم الإنسان وعالمه بالمعرفة، ويلقي التفكيك ضوءاً جديدا على عملياتنا الفكرية. ويخبرنا أن سلطة الأدب ليست متأتية من سلطة الأدب ولا من سلطة اللغة لأن سلطة اللغة، شأنها في ذلك شأن سلطة الموسيقي والرسم النحت والطقوس...الخ، ترجع إلى حسّ بدائي أصيل بشيء مفقود وغائب، وتوجيه إدراك الإنسان بعد ذلك...

---

15 ديفيد أليسون، مقدمة كتاب الصوت والظاهرة، صI-XXXVII.

المصادر والمراجع

ابرامز، م هـ، "حدود التعددية – الجزء الثاني: الملاك التفكيكي"، مجلة البحث النقدي.

أليسون، ديفيد، المقدمة، "الصوت والظواهر ومقالات أخرى في نظرية العلامات عند هوسرل، "جاك دريدا"، ترجمة ديفيد أليسون إيفانستون: مطبعة جامعة نورثويسترن، 1973.

ديريدا جاك، (الإخـ "تـ" لاف)، في "الصوت والظاهرة ومقالات أخرى في نظرية العلامات عند هوسرل"، ترجمة ديفيد أليسون إيفانستون: مطبعة جامعة نورثويسترن، 1973.

ـــــ، "في علم الكتابة"، ترجمة غياتري سبيفاك بلتيمور، لندن: مطبعة جامعة هوبكنز، 1974.

ـــــ، "الكتابة والاختلاف"، ترجمة الآن باس، شيكاغو: مطبعة جامعة شيكاغو، 1978.

بلوم، هارولد، "خارطة سوء القراءة"، نيويورك: مطبعة جامعة أوكسفود، 1975.

ـــــ، **وآخرون،** " التفكيك والنقد"، نيويوك: مطبعة سيبيري، 1979.

بول، دي مان بول، "رمزيات القراءة: اللغة المجازية عند روسو ونيتشة وريلكة وبروست"، نيوهيفين ولندن: مطبعة جامعة بيل، 1979.

ـــــ، "العمى والبصيرة"، مقالات في البلاغة والنقد المعاصر"، نيويورك: مطبعة جامعة أكسفود، 1971.

هيدغر، مارتن، "الكينونة والزمان"، ترجمة جـون ماكاوايري وإدوارد روبنسون، نيويورك: هاربر ورو، 1962.

ـــــ، "الوجود والكينوية"، شيكاغو: شركة هنري يجنري، 1968.

ـــــ، "مدخل إلى الميتافيزيقا": ترجمة رالف مانهايم، نيويورك: دبلدي، 1961.

ـــــ، "مقالات إلى الميتافيزيقا" الهوية والاختلاف، ترجمة كير ف.ليدكر، نيويورك: المكتبة الفلسفية، 1964.

هيـنرزس،ريتشارد، "الإيدولوجية والتحليل:إعادة تأمين الأنطولوجيا الميتافيزيقية"، نيويورك: دسكلي برونز، 1966.

كلين، ريتشارد، مجلة دايكرتكس 2، 41972.

كريغر، مواري، "نظرية النقد"، بلتيمور ولندن: مطبعة جامعة جون هوبكنز، 1972.

نيوتن، غارفر، تمهيد كتاب "الصوت والظاهرة ومقالات أخرى في نظرية العلامات عند هوسرل"، جاك دريدا ، ترجمة ديفيد أليسون، إيفاستون: مطبعة جامعة نورثويسترن، 1973.

ميلر،ج. ، هيلس، "شعاع اريادن: التكرار والمسار السردي"، مجلة البحث النقدي، 319736.

ـــــ، "الخيال والتكرار"، في "شكل الخيال البريطاني الحديث، تحرير آلان وارن فريد من، أوستن: مطبعة جامعة تكساس، 1975.

ـــــ، "حدود التعددية الجزء الثالث: الناقد مضيفا"، مجلة البحث النقدي، 31977.

ـــــ، "التراث والاختلاف"، مجلة دايكرتكس، 1972.

نيتشه، فريدريك، " ماوراء الخير والشر": استهلال لفلسفة المستقبل"، ترجمة ر.ج. هولينغديل، نيويورك: مطبعة البنغوين، 1973.

ـــــ، "هكذا تكلم زرادشت: كتاب لكل شخص وليس لأي شخص، نيويورك: مطبعة البنغوين، 1961.